

université

de paris x . nanterre

tropismes

le fantasme

centre de recherches
anglo . américaines

n°3
1987

GRAMMAIRE, FIGURES ET LETTRES DU FANTASME

L'organisation générale de ce survol liminaire s'articule par rapport à deux axes :

a) celui qui relie les deux pôles, inverses et complémentaires, de l'ineffable : *en deçà de* la parole, le corps, ineffable grotesque sinon grossier ; *au-delà de* la parole, l'ineffable « sublime » de la création poétique et de l'expérience esthétique.

b) celui qui relie la plus petite des unités d'analyse (le phonème/la lettre) à la plus élaborée (le scénario).

Ce qui donne, comme étapes à parcourir, dans l'ordre :

1) corps et langue ; et plus particulièrement la langue en deux mots et lalangue en un mot, la pulsion tendant à abolir toute coupure, partant toute différence,

2) le statut du verbe (avec majuscule et minuscule),

3) du verbe à l'énoncé,

4) de l'énoncé à l'énonciation,

5) de l'énonciation au scénario (imbrication entre verbal et scopique),

6) lecture de l'« algorithme » du fantasme,

7) topologie et temporalité du fantasme (imbrication entre espace et temps).

Pour le rendre plus concret, j'ai choisi quatre supports très concis appartenant à quatre genres différents :

. un tableau (*Le Saint Sébastien* d'Antonello da Messina),

. un très court poème de Pinter (*Poem* 1971),

. une nouvelle (*Le Portrait Ovale* de Poe),

. *Coriolan* (de Shakespeare).

Si ce qui suit paraît par endroits simplifié à l'excès, c'est dans l'intérêt de la clarté, étant donné que ce travail sert d'introduction.

*

* *

Ce qui est certain, c'est que le concept de fantasme est des plus épineux, surtout si l'on s'attache à cerner son ancrage dans le corps du sujet, c'est-à-dire si l'on se penche sur la relation entre fantasme et pulsion, la pulsion étant le concept limite entre *soma* et *psyche*. C'est là une problématique qui demande des compétences de clinicien, et je ne m'y risquerai pas.

Cependant, ayant travaillé depuis plusieurs années sinon sur, du moins autour de cette notion, il me semble tout de même, au moins pour ce qui est de ses incidences *linguistiques et scopiques*, qu'il existe bien un noyau, *réduit il est vrai*, qui recueillerait autant l'assentiment de psychanalystes plus classiques comme Laplanche et Pontalis que des lacaniens. Je me propose donc de m'en tenir aujourd'hui uniquement à ce noyau. Or, dans la mesure où ce noyau se compose de phénomènes de production de textes et/ou de scènes, au sens le plus théâtral du terme (avec estrade et coulisses notamment), il est de nature à intéresser au premier chef un public formé précisément à analyser ce type de production. D'ailleurs, à la limite on peut se demander s'il est possible de rendre compte de l'*émoi* produit chez le lecteur/spectateur par telle ou telle œuvre si l'on ne tient pas compte de cette dimension. Pour illustrer rapidement ce point, on peut penser par exemple que si une pièce comme *Corolian* nous émeut ainsi que les Elisabethains, ce n'est pas uniquement, comme nous l'apprend l'école historiciste parce que cette pièce « teach[es] ... subjects true obedience to their king, show[ing] people the untimely ends of such as have moved tumults, commotions and insurrections¹ »; ce qui nous « empoigne », comme dit Freud, c'est l'interpellation *à la fois* du conscient et de l'inconscient du spectacle que Shakespeare instaure par le jeu de miroirs entre *d'une part* l'idéologie de l'aristocratie et *de l'autre* le rêve de la parthénogénèse : c'est-à-dire, dans les deux cas, faire les choses — respectivement gouverner et procréer — en excluant, en « scotomisant » l'autre moitié, en l'occurrence le peuple et le mâle. C'est de ce *double* registre, de cette espèce de fertilisation croisée entre ces deux plantes exotiques que sont parthénogénèse et aristocratie que naît tant le drame que l'émotion esthétique.

Pour commencer au commencement: deux paradoxes pour situer la problématique, le premier critique, le second technique. Après tout, comme on le verra, le fantasme est le lieu privilégié du paradoxe.

D'une part, un psychanalyste de tendance plutôt orthodoxe a résumé le débat sur le fantasme par les mots suivants :

«la remarquable imprécision dans laquelle S. Freud restera quand il parlera des fantasmes est exemplaire» ;

d'autre part, Serge Leclaire ouvre son exposé sur «Fantasme et Théorie» du 1er décembre 1965 (*Cahiers pour l'Analyse* n° 1, Paris, Presses de l'E.N.S. Ulm) sur la constatation que voici :

«Le fantasme n'est pas une formulation imprécise, mais au contraire strictement définissable, à condition de le repérer correctement.»

et il ajoute laconiquement,

«c'est-à-dire à la place d'un trou. Ce trou, nous le visiterons plus tard.»

Ce paradoxe, on peut le résoudre pour le présent en disant que le fantasme est un concept basé sur le jeu — dans les deux sens amphibologiques du terme :

a) un ensemble de règles immuables, «toujours déjà là» comme diraient certains, et

b) un défaut d'articulation entre deux pièces d'un mécanisme, un «jeu» qui est glissement hors des gonds ou du cadre de référence. Le *premier jeu* est ce que Lacan appelle le symbolique, correspondant à peu de choses près à ce que Lévi-Strauss dans *Anthropologie Structurale* désigne par l'*inconscient*, c'est-à-dire essentiellement l'héritage culturel, la loi et ses interdits, dont l'emblème est le Nom-du-Père imposé dès la naissance. Le *second jeu* est ce que Lacan appelle l'imaginaire (Lévi-Strauss le *subconscient*), en d'autres termes les accessoires fournis par la spécificité des objets de désir, et plus généralement de l'histoire personnelle de tout un chacun.

Le second paradoxe nous amène directement au centre de la question. Le fantasme est un être *hybride*, à l'image du centaure, car il exploite toutes les ressources du conscient et *en même temps* toutes celles de l'inconscient. C'est Freud qui parle ici, et il est très clair :

«D'une part, ils [les fantasmes] sont hautement organisés, non contradictoires, ils ont mis à profit tous les avantages

du système conscient [...]

D'autre part, ils sont Inconscients et incapables de devenir conscients [...]. Ainsi ils appartiennent au système préconscient, mais en fait à l'Inconscient.» (L'Inconscient, G.W. X, p. 289, trad. Gallimard, p. 137)²

On pourrait ajouter, pour que le paradoxe de Freud soit pleinement articulé, que, pour ce qui est de l'inconscient, ce n'est plus la non-contradiction mais bien la contradiction et la non-identité à soi qui font figure d'axiome logique fondamental. On est, en d'autres termes, en plein dans l'univers des *coincidentia oppositorum*, dans un système linguistique où un mot *peut* en même temps vouloir dire son contraire, et où par ailleurs la métonymie ne connaît que peu ou pas de limites : bref une langue d'avant non pas le déluge mais la castration.

Or, qu'est-ce que c'est que la castration dans la langue ? On pourrait distinguer deux versants. Le premier versant est assez bien illustré par le destin de Coriolan. Pour lui, les mots restent irrémédiablement empêtrés dans le corps. Sa parole n'est que l'extension de son cœur, comme le dit admirablement Shakespeare : « His heart's his mouth : / What his breast forges, that his tongue must vent », ce qui n'a pas qu'un sens moral (c'est bien là la force de l'œuvre). Autrement dit, la coupure entre corps et langage, entre ce que Lacan appelle *lalangue* (langage dépendant de la mère) et la langue (régie par le Nom-du-Père), remplacé dans la pièce de Shakespeare par *Coriolanus*, que le texte présente implicitement comme le nom — monstrueux — de la mère, de l'*Urbs* violée, qui enfante à chaque bataille un être méconnaissable, aussi sanglant que strident, renaissant chaque fois de la mort, à cet-être-là cette coupure entre corps et langage est à jamais forclosée. La faillite politique de Coriolan vient de ce que son destin politique exige de lui qu'il dise ce qui n'est pas, c'est-à-dire qu'il se fasse justement le lieu de cette coupure entre dire et être, position que seule la langue (en deux mots) permet de tenir. Or, *lalangue* ne permet que deux stratégies en continuuel renversement : elle est agonistique ou érotique ou elle n'est pas. C'est pourquoi dans *Coriolan* la plus grande poésie se compose soit des injures que le héros adresse au peuple, soit, inversement, des épithalames que les guerriers se chantent au milieu des batailles. Deleuze ne dit pas autre chose, dans sa 34^e série sur le fantasme dans *Logique du Sens* (Paris, 1969), quand il écrit :

« Dans l'ordre primaire, les mots sont directement des actions ou passions du corps... Les obscénités [les épithalames dans

Coriolan] ou les injures donnent une idée, par régression, de ce chaos où se combinent respectivement la profondeur sans fond et la hauteur illimitée» (nous soulignons).

Avec cette dernière opposition on retrouve notre second paradoxe, celui énoncé par Freud entre la simultanéité de la contradiction et de la non-contradiction, et plus particulièrement entre une «haute organisation» et un indicible empêchement dans le corps.

Voilà pour le premier versant, la coupure entre être et dire. Mais la castration joue aussi dans toute opération de coupure à l'intérieur de la langue – et notamment dans les oppositions sémantiques qui produisent les antonymes, et qui font que noir ne veut pas dire blanc ni blanc noir. C'est parce que la castration joue de cette manière que nous pouvons nous servir de la langue comme on fait : c'est-à-dire sans une *dérive* qui va jusqu'à la suture de tout clivage, de toute binarité, jusqu'au point où tout paramètre différentiel chavire, et l'on arrive à cette espèce de «carrousel» dont parle Catherine Clément, ou de vortex auquel fait référence Pinter quand il dit :

«A moment is sucked away and distorted, even at the time of its birth.»

Deleuze, dans *Logique du Sens* utilise la même analogie que Pinter quand il écrit du fantasme,

«le fantasme ne se contente pas d'osciller entre l'extrême profondeur alimentaire – cf. sucks away – et l'autre extrême, représenté par la surface métaphysique; ... le grand danger de ce mouvement forcé [= le Trieb, drive dans sa dérive – étymologiquement c'est tout un] c'est la confusion des extrêmes, ou plutôt la perte de toutes choses dans la profondeur sans fond, au prix d'un débâcle généralisé des surfaces.» (op. cit).

Serge Leclair pour sa part déplace légèrement les termes du paradoxe : lui évoque la tension essentielle qui sous-tend le fantasme entre *d'une part* un émoi corporellement localisé (qu'il tend à réduire à un émoi de seuil ou de passage, qu'il soit d'ordre oral, dental, anal, etc.) et *de l'autre*, le signifiant comme tel, c'est-à-dire détaché de tout signifié. C'est ainsi qu'il explique l'insistance de Freud sur les «choses entendues» qui sont souvent à l'origine des fantasmes, et notamment les «choses entendues» prononcées par la mère, au premier rang desquelles le «nom». Et il cite le cas de Chrysostome Coubeyrat dont le fantasme obsessionnel se résumait dans la formule «on le trouvera» (le = un anneau perdu). Or le nom utilisé par la

mère pour son petit était « pomme », alors que l'enfant n'avait pas idée de ce que pouvait être une pomme. En fait — c'est-à-dire en dernière analyse — il s'est révélé que le fantasme gravitait autour du nom. Si le pauvre Chrysostome ne « le trouvait » par définition jamais, c'est qu'il n'y avait pas de coupure : l'objet de sa recherche, c'était le sujet chercheur : comme Oedipe le *zêton* était aussi le *zetoumenon*, l'enquêteur l'enquêté, si l'on peut dire. En effet, sous la formule « on le trouvera » se cachait un de ces noms secrets auxquels Leclaire s'est particulièrement intéressé, et qui ne devient accessible que dans des analyses *très* approfondies, donc très rares. Ce nom secret, c'était : « Chéri-Pomme-trouvera » : *Chrysostome Coubeyrat*. De même, Tirésias faisant fonction d'analyste, le nom d'Oedipe, où le héros n'entend que l'*oida* de l'omniscience qui a vaincu la Sphinge, se révèle, à la fin de la tragédie, recouvrir *aussi* un autre lui-même, l'*oidos pous* de l'exilé parricide.

Pour résoudre ce second paradoxe — à savoir que le fantôme relève *en même temps* du système de la non-contradiction *et* de la non-identité à soi, à *la fois* de la transparence du signifiant, quel qu'il soit, et de l'opacité corporelle la plus noire (la perte de l'*anneau* se renversait chez Chrysostome en un regain d'érotisme *anal*) où pour parler comme Deleuze, de la « profondeur alimentaire » autant que de la « surface métaphysique » — il faut maintenant aborder ce qu'on est en droit d'appeler la grammaire, voire la grammaire transformationnelle du fantasme, ce qui représente le noyau dont j'ai parlé au début, et dont on a commencé à parler à propos du cas cité par Leclaire.

Les fantasmes s'échelonnent entre deux pôles :

— au pôle le plus inconscient, où les fantasmes s'expriment, par exemple, et au premier chef, dans les gestes et les jeux, les barbouillages et les borborygmes de l'enfant *infans*, par définition en deçà du langage *parlé*. C'est à ce stade que les « noms secrets » représentent à la fois la percée du langage et la transition vers le langage,

— à l'autre pôle, celui de la « claire conscience » si l'on peut dire, on trouve la rêverie diurne — *daydreaming* — où le rêve, ou encore, à l'autre extrême, la clarté excessive, illuminée du délire.

Au pôle du *daydreaming*, le sujet vit sa rêverie à la *première personne* : au pôle inverse, *il n'y a pas* de subjectivation. Le sujet fait partie de la scène, comme les tenants-lieu de Chrysostome étaient tour à tour le « on », l'*anneau* recherché, et en dernière analyse, même le *verbe* « trouvera », à

l'actif puis au passif. Ainsi Laplanche et Pontalis, dans leur article qui fait date, écrivent, en prenant l'exemple simple d'un fantasme de séduction où un père séduirait une fille :

«rien ne dit que le sujet [la fille] trouvera d'emblée sa place dans le terme fille; on peut le voir [le sujet, = la fille] aussi bien en père, ou même en séduit.» (Temps Modernes, avril 1984, p. 1861).

Cependant, le cas de Chrysostome (c'est-à-dire le fantasme sous forme de noms secrets) ne constitue pas la butée finale de l'analyse. Plus radical parce que plus archaïque encore est par exemple le cas célèbre de l'encore *infans*, John, citée par Melanie Klein. C'est elle qui, plus que quiconque, a pris la relève de Freud dans le domaine des formations psychiques *pré-verbales*. Ce cas, comme, en dernière analyse, tous les cas qu'elle a traités, conjugue une métonymie véritablement vertigineuse au niveau du système nominal, quel que soit le statut de ce dernier dans l'énoncé qui sous-tend le fantasme ludique, à une réversibilité *incessante* de la voix du verbe. Pour John, tous sont pareils, poulet, glace, verre, crabe — bref, une chaîne métonymique qui théoriquement ne connaît pas d'autre limite que les objets qu'il a sous la main ou qui sont présents dans l'esprit (s'il s'agit de barbouillages par exemple). Suivant le cas, certains éléments de cette chaîne *cassent* certains autres, peu importe lesquels, l'un s'encastre éventuellement dans l'autre, qui passe *aussitôt* à l'autre pôle. Alors ce sont les casseurs qui sont cassés, et ainsi de suite dans un tournoiement non seulement sans fin mais sans relâche. Ainsi se formule le fantasme ludique, gestuel, de meurtre et/ ou d'engendrement conçu comme agression. Car en dernière analyse l'infini éparpillement et éclectisme de ce bric-à-brac métonymique s'expliquent par un mécanisme de défense — par renversement de l'un et du multiple — contre l'unicité qu'ils refoulent: à savoir une représentation cette fois *métaphorique* du ventre de la mère et du sexe du père, agresseur agressé.

Or, ces trois cas, à travers les légères différences de degré d'élaboration, servent à illustrer un point fondamental. Le noyau *sine qua non* du fantasme, c'est l'*action*, pas la ou les personnes ni les objets ou tenants-lieu, partiels ou non. Ainsi, aussi bien des psychanalystes de tendance orthodoxe que des kleinien ou, à l'autre extrême, des lacaniens comme Leclair ou Luce Irigaray, s'accordent pour considérer que la formulation embryonnaire la plus réduite du fantasme est la suivante: *au commencement est le verbe* (la formule est d'Irigaray). Plus encore l'*infinitif*:

respectivement *zêtein* dans le cas d'Oedipe cité par Freud,
trouver dans le cas de Chrysostome cité par Leclaire,
to break dans le cas de John cité par Melanie Klein.

Pour être plus précis encore, il s'agit de l'infinitif sous la forme qu'il revêt dans la voix dite « moyenne » en grec, où le sujet de la phrase est à la fois agent et patient (ce qui en français moderne se répartit entre la forme pronominale — avec ou sans objet — « Je me lave (les mains) », ou l'intransitif du type « La branche casse ». Pourquoi la voix moyenne ? C'est que, tant le plus novateur des lacaniens, Leclaire, que Melanie Klein elle-même insistent sur ce que Leclaire appelle la *constance* de ce tourbillonnement. « Pour Melanie Klein », je cite Catherine Clément, « le mécanisme de substitution va jusqu'à se retourner *immédiatement* et *indéfiniment* : dès qu'un objet est posé comme complément à une action, il passe à l'autre pôle du fantasme, et devient sujet. » (*Le Pouvoir des Mots*, Paris, Mame, 1974, p. 104). Rappelons le mot de Hamlet sur le souper posthume de Polonius, « not where he eats but where he is eaten », ou l'anathème lancé par Lear à Cordelia où en un clin d'œil le père-ogre se transforme en père-nourrisson (voir notre article « Topologie du désir dans la folie du Roi Lear », *Actes du Colloque de la Société Shakespeare*, Paris, 1984). Ou encore, sur le mode comique, la petite anglaise qui, en grinçant des dents et cognant sa poupée avec détermination contre le plancher, dit à son père, « Tea daddy », où ce qu'il faut renverser, ce sont les *lettres*, « Tea daddy » devenant « Eat daddy ». De tels fantasmes d'incorporation (dévoration ou absorption) prennent place parmi les plus primitifs et les plus profondément inconscients. Il n'empêche que le même mécanisme de retournement immédiat et infini se retrouve à tous les niveaux. Ainsi, dans cet inventaire quasi clinique de tous les fantasmes — oraux, anaux, génitaux — qu'est *Les 120 Journées de Sodome*, on est en droit de parler, comme le fait Barthes d'une grammaire sadienne, où Sade fait figure de précurseur de Freud :
je cite Barthes :

« Toutes ces unités sont soumises à des règles de combinaison — ou de composition. Ces règles permettraient facilement une formalisation de la langue érotique, analogue aux « arbres » graphiques [de la grammaire transformationnelle] proposés par nos linguistes : ce serait en somme l'« arbre du crime » — c'est-à-dire de la transgression de la loi inhérente à tout désir. » (Sade, Fourier, Loyola, Paris, 19, p. 34-5).

Et il continue — et c'est là l'essentiel,

« puis surtout, dans la grammaire sadienne, il n'y a aucune fonction réservée (à l'exception du supplice). Dans la scène, toutes les fonctions peuvent s'échanger, tout le monde peut et doit être tour à tour agent et patient, fustigateur et fustigé, coprophage et coprophagé, etc. Cette règle est capitale, d'abord parce qu'elle assimile l'érotique sadienne à une langue vraiment formelle, dans laquelle il n'y a que des classes d'actions et non des groupes d'individus. » (op. cit).

Melanie Klein et Serge Leclair, de leurs positions théoriques opposées, ne diraient pas autre chose. C'est même tout le programme de l'article de Luce Irigaray, intitulé « Du fantasme et du verbe » (cf. le numéro de *L'Arc* sur Freud, 1968, n° 34). D'ailleurs, c'est cette espèce de chassé-croisé entre rhétorique et érotique qui fonde l'alternance rigoureuse, dans *Les 120 Journées*, entre l'*orgie* d'une part, et la *dissertation* de l'autre. Mais laissons Sade.

Ce qui change dans des fantasmes plus élaborés que ceux qui relèvent de l'*infantia* du sujet, c'est le rôle du syntagme nominal. Et avec ce changement s'instaure une grammaire non seulement du verbe mais de l'énoncé tout entier, ainsi que de l'appareil énonciatif qui le prend en charge, avec tout ce que ça implique concernant des phénomènes de point de vue ou même de vision tout court. Et pourtant, comme on le verra, ce qui se passe au niveau de ce noyau ne cessera d'influencer en profondeur les propositions produites en surface, si construites soient-elles :

« Le premier point sur lequel Freud insiste est que l'énonciation présente [de l'énoncé du fantasme] ne saurait être comprise si l'on se limite à elle seulement. Pour décrire correctement [ce] processus d'énonciation il ne suffit pas de noter les circonstances présentes de l'acte de parole; il faut reconstituer l'histoire de l'énonciation. Car chaque énonciation est l'aboutissement d'une série de transformations d'une énonciation première, chaque énonciation possède donc son histoire transformationnelle. Se contenter de l'énonciation présente, immédiatement observable, c'est prendre la partie visible de l'iceberg pour l'iceberg tout entier. » (Langages, Numéro sur l'énonciation, 17, p. 34sq).

En d'autres termes, l'énoncé du fantasme tel qu'il se présente *au premier abord* n'est que *the tip of the iceberg*, de la même manière que toute proposition est l'aboutissement d'une chaîne de transformations grammaticales,

à partir d'un noyau de type syntagme nominal-verbe-(complément). Or, là où la grammaire transformationnelle du fantasme se sépare de celle du conscient, de la grammaire comme on l'entend habituellement, c'est que l'inconscient *ignore la négation*, du moins telle que nous entendons le terme d'habitude. Il ne peut refuser — c'est-à-dire en l'occurrence refouler — une proposition que par des moyens apparemment fort farfelus, mais qui ne fonctionnent pas moins rigoureusement que la négation consciente.

Cette grammaire transformationnelle se présente comme une dialectique de la permanence et de la permutation. Les formes les plus radicales de négation, celles qui donnent lieu aux troubles psychiques les plus graves, sont les deux faces de ce que Freud appelle *die Verkehrung ins Gegenteil*, le renversement dans le contraire :

— premièrement, le renversement *syntaxique* avec permanence du verbe et permutation du sujet et de l'objet : ainsi la proposition « Je l'aime » se présentera sous forme négative refoulée, comme « Il m'aime ». Négation par *projection* dans le monde extérieur d'un affect intérieur au sujet ;

— deuxièmement, le renversement *sémantique* avec permutation du verbe et permanence des syntagmes nominaux : « Je l'aime » devenant « Je le hais ». Ici, c'est l'affect qui est renversé ; pour donner un exemple, Freud a montré que le fantasme, le délire, de persécution, qui est le noyau de la paranoïa, est la production de ces deux formes de négation conjuguées :

a) dans un *premier* temps, l'affect se renverse, « Je l'aime » devenant « Je le hais »,

b) dans un *second* temps, l'affect est projeté sur l'image de l'autre, « Je le hais » devenant par renversement syntaxique, « Il me hait », qui est la définition même du fantasme de persécution. Et puisque, comme dit Freud, le destin d'une pulsion, donc la forme d'un fantasme, dépend de son origine, le persécuter sera *toujours* du même sexe que le sujet paranoïaque, puisque c'est dans le stade du miroir, du narcissisme secondaire, que s'origine la fixation pathogène qui instaure les permutations autour de l'affect d'aimer. Ce qui explique le rapport intrinsèque entre homosexualité et paranoïa. Aller au-delà, c'est entrer dans la clinique ;

— un troisième type de négation, moins radicale que les deux précédentes, c'est la *Verneinung*, dénégation, où la négation ici ne porte que sur le syntagme nominale, si bien que la forme originelle est encore perceptible : « Je les aime » devenant « Ce n'est pas moi qui les aime » [moi ... les aime].

« Ce n'est pas moi qui les aime, c'est elle » est ce qui sous-tend le délire de jalousie. La dénégation, c'est ce que l'on trouve dans le récit d'un rêve du type: « J'ai rêvé de quelqu'un, je ne me souviens pas de qui, mais ce n'était sûrement pas X, ma mère, etc. », où l'analyste simplement retourne la négation en affirmation.

Ce qui est important, c'est que, comme dans les transformations grammaticales non refoulantes, la forme originaire, l'expression première, primitive, de la pulsion *subsiste, mais méconnaissable et irréparablement perdue pour la conscience*. Freud évoque ce phénomène par l'image du volcan en éruption. Dans *Pulsions et destins de pulsions*, il écrit :

« La transformation pulsionnelle par renversement de l'activité en passivité ou retournement contre la personne propre, ne s'effectue jamais sur la totalité de la motion pulsionnelle. La direction pulsionnelle la plus ancienne subsiste dans une certaine mesure à côté de la pulsion passive plus jeune, même si le processus de transformation de la pulsion a été très étendu ... On peut se figurer la vie de chaque pulsion comme décomposable en poussées isolées, temporellement séparées et qui ... entre elles ont à peu près le même rapport que des éruptions successives de lave. On peut alors représenter à peu près que la première et originaire éruption pulsionnelle se poursuit inchangée et ne connaît absolument aucun développement. Une prochaine poussée est soumise dès le début à un changement, quelque chose comme le retournement en passivité, et vient alors avec ce nouveau caractère s'ajouter à la précédente, et ainsi de suite ... Si l'on embrasse alors d'un regard la motion pulsionnelle depuis son début jusqu'à un certain point de halte, alors la succession de poussées décrite donne nécessairement le tableau d'un développement terminé de la pulsion » (l'engendrement du délire paranoïaque par exemple).

(S.E., 14, p. 130-1)

C'est ce jeu paradoxal entre la *perduration* et la *perte* qui rend possible l'analyse même des fantasmes et des symptômes corporels.

C'est aussi pourquoi, quand on demande à des analystes ce qu'il faut lire sur le sujet, ils répondent le plus souvent, « Un enfant est battu » (« Ein Kind wird geschlagen »), mal traduit la plupart du temps par « On bat un enfant ». C'est à travers l'histoire transformationnelle de ce fantasme

sadique que l'on est le mieux à même de comprendre le sens de la formule de Lacan définissant la structure du fantasme, et qui à la fois clair et précis. Avant de rappeler brièvement cette histoire, précisons que par rapport à Freud, la contribution de Lacan est d'avoir souligné ce qui reste le plus souvent implicite chez Freud : c'est-à-dire que cet énoncé est nécessairement encadré par un appareil énonciatif mi-linguistique mi-scopique, qui unit *la parole* et *le regard* en un phénomène de « point de vue ». Par conséquent il faut ré-écrire « Un enfant est battu » comme « Je vois cette scène : Un enfant est battu ». On en verra l'importance bientôt. Telle est donc la proposition de surface (1). Cet énoncé se caractérise par l'effacement de l'agent. Grâce au travail de l'analyse, Freud aboutit à une première ré-écriture, en *restituant l'agent*, occulté par le refoulement où la négation a fonctionné par une transformation portant sur la voix. En même temps, elle fournit une détermination *négative* au nom « enfant », ce qui donne

(2) « ... *Mon père* bat l'enfant (que j'ai pris en haine). »

La surdétermination qui marque le complément d'objet a pour fonction de désigner cet être anonyme (« enfant ») comme « pas-je », et permet à Freud de formuler le présupposé implicite :

« *Mon père m'aime* », et plus encore « *Mon père n'aime que moi*. »

Si la première ré-écriture restitue l'agent refoulé, la seconde restitue l'identité de cette troisième personne anonyme, objet de fustigation :

(3) « *Mon père me* bat ». »

Cette deuxième ré-écriture est obtenue par le renversement de l'*affect* du verbe, produit par un mécanisme de défense à l'égard de la culpabilité qui s'attache à la représentation « *Mon père n'aime que moi* ». Cependant, la nouvelle réécriture conjugue la différence (le renversement dans le contraire) et la répétition : s'y lit en effet la réalisation du même désir, mais réalisation sur le mode *régressif*, en l'occurrence sadique-anal.

Ce genre de travail de décodage transformationnel dans l'analyse des fantasmes paranoïaques ou sado-masochiques est ce qui explique la formule de Lacan.

« *L'inconscient est structuré comme un langage* »

où le *comme* renvoie notamment à la différence dans le système de négation dont nous venons de parler. C'est aussi pourquoi l'avenir jugera peut-être que Freud est aussi linguiste, sinon plus, que psychologue.

Or, ce qui est essentiel dans ce processus de ré-écriture, c'est que celui qui dit « je » se dessine en même temps comme « pas-je », comme *l'autre*

par excellence, une troisième personne surdéterminée: «l'enfant que j'ai pris en haine.» De même, celui qui regarde est en même temps celui qui est regardé par lui: c'est-à-dire qu'il occupe en même temps la position du sujet et de l'objet d'un même regard, d'un regard qui est partout, donc sans sujet fixe, «omnivoyeur» dira Lacan. Le fantasme, c'est le cadre fixe d'un regard sans sujet fixe. C'est pourquoi Lacan dans sa formule du fantasme

§ ◇ a,

barre le S du sujet placé devant l'ouverture, le cadre, de la scène (le losange), où ce même sujet aménage, met en scène, ses objets de désir, l'objet dit objet petit a, ce que Freud appelle parfois *die Kleine*, le petit. Ce dernier est le lieu privilégié de la *synecdoche*, la partie pour le tout, le petit, petit bout de chair, souffle, voix, sein, pénis, enfant, car le désir investit l'autre par morcellement. Face à l'objet morcelé, mais aussi morcelant, le sujet se clive, se «refend» — en sujet et objet du regard, œil et image, je et autre, dedans et dehors. C'est dire que le cadre énonciatif devient primordial chez Lacan, à tel point que la notion de récit fantasmatique *stricto sensu* ne désigne pour lui que le cadre, comme dans un tableau de Magritte:

«par cette expression nous ne désignons pas le récit qui «utilise» le matériau du fantasme, puisque nous cherchons à établir que celui-ci est moins décisif que la structure qui le détermine; mais nous entendons le récit-cadre, celui qui, comme le cinématographe, change sans cesse de «point de vue», et rend impossible la localisation de l'énonciation: qui voit? qui regarde? — et qui parle?»

(C. Clément, *op. cit.* p. 100)

Très exactement, le fantasme représente l'Innommable de la vision selon la définition qu'en donne Maurice Merleau-Ponty: c'est-à-dire un point de vue où

«voyant et visible se réciproquent et [...] on ne sait plus qui voit et qui est vu: c'est cette Visibilité pour laquelle il n'y a pas de nom en philosophie traditionnelle.»

(Le Visible et l'Invisible, Paris, Gallimard, 1964, p. 172)

Ainsi le jeu de la *Schaulust* (lit. plaisir de voir), la «scoptophilie», redoublet-elle, au niveau du cadre énonciatif, le jeu transformationnel qui sous-tend l'énoncé *linguistique*.

Il vaut la peine de parler brièvement du losange. Le losange est très

intéressant en lui-même : c'est par exemple le nœud dans le bois de la cloison par lequel le mari de Mélusine aperçoit sa femme transformée, une fois par semaine, en dragon ; ou bien le trou de la porte (parfois la serrure) par lequel, comme le montre Geza Roheim dans son essai sur Aphrodite dans *La Panique des Dieux* (1945, 1952 ; Paris, Payot, 1972), toute sorcière s'aperçoit en train de se préparer pour le sabbat. Ces deux exemples incidemment illustrent bien un autre aspect du fantasme, la *coincidentia oppositorum* — la « formation de compromis » — au niveau du sexe, car tant Mélusine que la sorcière hérissée de prothèses phalliques, sont des variantes d'Hermès-Aphrodite, c'est-à-dire la *bisexualité*. D'ailleurs, c'était sur la bisexualité du *symptôme* — c'est-à-dire du fantasme gestuel, chez les hystériques, que Freud travaillait quand il a commencé à s'intéresser de près au fantasme, et ce n'est pas un hasard. L'exemple de la femme qui d'une main arrachait sa jupe (rôle de l'homme) et de l'autre la remettait en place (rôle de la femme) est l'exemple le plus saisissant de cette bisexualité. Plus important, c'est autour de la bisexualité que joue une autre forme de la négation, celle qui est à l'œuvre au premier chef dans le fantasme du fétiche — la *Verleugnung*, le déni — renversement qui porte non sur la parole mais sur la représentation visuelle, et essentiellement sur la différence entre les sexes. En effet, le fantasme du fétiche est *toujours* en dernière analyse le pénis qui manque à la femme. Là je vous renvoie au texte de Freud sur la Méduse, et pour un exemple de la manière dont il influe sur le texte littéraire à notre article sur *Le Portrait Ovale* à la fois vignette, feuille de vigne et trophée apotropaïque, invitant le regard et l'interdisant à la fois. (cf. *Bulletin des Anglicistes de Paris X*, n° 4, 1982).

A ce propos, *Le Portrait Ovale* illustre bien un autre critère auquel renvoie le losange : à savoir la *sidération* du sujet, essentiellement *ambivalente* — mélange de plaisir et d'horreur — face à la scène du fantasme. D'ailleurs *horreur* venant de *horrere* (les cheveux qui se dressent sur la tête dans *horresco referens*), on voit bien que c'est le plaisir qui est premier. De même, dans l'inquiétante étrangeté, l'*Unheimliche* — qui n'est, en dernière analyse, que la projection dans l'objet de cette sidération du sujet — c'est le *heimlich* qui est premier, le *homely* s'étant renversé par mécanisme de défense en *Unheimlichkeit*. Ainsi, l'immobilité, l'attention soutenue, le saisissement, allant jusqu'à la pétrification — qui est à la fois mort et la « petite » mort — jouent un rôle important. Citons Poe dans *The Oval Portrait* : « For more than an hour perhaps I remained, half sitting, half reclining, with my eyes riveted to the portrait. » Spectacle de jouissance,

de cet œil phallique cher à Bataille, qui se renverse dans la seconde moitié de la nouvelle en spectacle d'horreur où l'être vu, par opposition au voir de la première partie, débouche sur la mort (le voir, inversement, sur la « petite » mort). Dans le cas de *l'Homme aux Loups*, l'immobilité des loups blancs perchés sur l'arbre, qui regardait le petit garçon à travers le cadre de la fenêtre de sa chambre, représente un renversement de l'attention de l'homme aux loups lui-même, arraché, ravi (*gebannt*), livré à l'horreur et à la jouissance et cloué sur place. Dans *gebannt* il y a à la fois la Loi et sa transgression, en même temps l'exclusion, l'excommunication, du hors-la-loi (anglais *ban*) et l'extase de l'envoûté (allemand *Bann*). C'est sur cette double *Bannung*, de double *ravissement* que Marguerite Duras construit — pour moi — le plus remarquable de ses romans, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, auquel je vous renvoie. Or, ce titre est la programmation *in parvo* de la structure du fantasme :

Lol : c'est un palindrome, symbole de réversibilité parfaite, autour d'une trouée centrale, le « o », losange lacanien, fenêtre d'une chambre d'hôtel devant laquelle l'héroïne met en scène sa propre exclusion.

V : c'est une lettre formellement réversible aussi; c'est par ailleurs la lettre qui est le signifiant-clé de l'analyse de *l'Homme aux Loups (Vladimir)*, représentant à la fois les oreilles pointues et érigées des loups blancs, et inversement, caché derrière les souvenirs-écran du battement des ailes d'un papillon qui l'a tant épouventé, l'écartement des jambes de la femme. En d'autres termes, c'est une formation de compromis, bisexuel, comme il se doit. Ainsi cette lettre (*V*) représente-t-elle à elle seule la mise en scène fantasmatique de l'être-à-trois originaire de la scène dite « primitive » — Vladimir, père et mère — le scénario des origines mêmes du sujet. Duras n'a pu l'ignorer.

Stein : enfin: stone, c'est le roc quasi théologique du Nom-du-Père, garant de tout ce système symbolique qui règle le jeu de trouées et de permutations.

Pour conclure, on peut rassembler l'ensemble de ces processus de permutation et de permanence, de perte et de perdurance, qui jouent dans la production du fantasme, reliant la profondeur alimentaire du fantasme originaire (scène primitive, séduction, dévoration ou castration) à la surface métaphysique de l'énoncé en faisant appel à un concept-clé, que l'on retrouve dans tous les textes où il est question de rêves, etc. C'est la notion

d'*Entstellung* à laquelle aucune traduction anglaise ou française n'est réellement adéquate. *Stellen*, c'est *mettre*, *ent-*, c'est *away*, *at a distance from*, éloignement d'un premier état, irrécupérable, déplacement par distorsion, par déformation, voire par difformité: en un mot, faire disparaître par déplacement, distorsion ou déformation.

Dans l'œuvre de Pinter, il y a un nom secret, originaire, proprement *matriciel* à la façon de Leclair, qui est *Kullus*, nom du héros éponyme du premier texte qu'il a publié, écrit à l'âge de 19 ans. On peut en effet voir dans ce nom — et ce personnage est essentiellement un nom — la conjonction d'une lecture latine, *culus*, le trou par excellence, et d'une lecture grecque, *kullos*, tordu, que l'on trouvait dans l'épithète utilisé habituellement pour désigner le dieu Héphaïstos *kullopodion*, au pied tordu, en l'honneur de qui on dansait en spirale — à l'image de la torsion, de la déformation, de la difformité — *Entstellung* — dont il portait la marque. C'est pourquoi le poème suivant de Pinter est le modèle de la structure scopique du fantasme :

*they kissed I turned they stared
with bright eyes turning to me blind
I saw that here where we were joined
the light that fell upon us burned
so bright the darkness that we shared
while they with blind eyes turning to me turned
and I their blind kiss formed*

L'évolution de *Poem* aboutit en effet à faire coïncider les termes des oppositions duelles établies au tout début (they ≠ I, we; here ≠ there; bright ≠ blind, dark; kiss ≠ stare)

(a) dans un premier temps, cette coïncidence prend la forme de parallélismes ambigus où le prédicat reste foncièrement le même, tandis que le sujet change :

- « *they* kissed (v. 1) : here where *we* were joined (v. 3)
- « with bright eyes turning to *me* blind (v. 2) : the light that fell upon *us* burned »

(b) ensuite, les termes se rapprochent jusqu'à former des oxymores visuels : « so bright the darkness that we shared » (v. 5)

(c) ce processus de rapprochement finit par dépasser le stade ambivalent de l'oxymore pour culminer, au dernier vers, dans le télescope du sujet et de l'objet du regard : « and I their blind kiss formed » (v. 7).

Aussi peut-on dire que *Poem* s'énonce à partir d'un *no man's land*

scopique qu'on pourrait représenter par un point hypothétique faisant coïncider la source du regard et son objet en une version spatiale de la *coincidentia oppositorum*, qui, par définition, n'existe nulle part — sauf justement dans le fantasme. De ce phénomène découle, dans *Poem*, l'absence de « fantasmes » dans le texte, son étrange transparence — mots à sémantisme faible (« kiss, turn, see, join » etc.), et l'absence quasi totale d'images ou de métaphores.

En dernière analyse ce que représente ce poème, c'est la scène primitive, donc *poem* est ici à prendre dans son sens étymologique de « création ». D'ailleurs, une des marques de l'immanence du fantasme dans le texte littéraire est précisément la tendance vers la re-sémantisation — ici du titre ; de *quaint* et de *vignette* dans *The Oval Portrait*, d'*interpret* dans *The Mouse-trap de Hamlet*. Todorov dit, à tort, que « le propre du fantastique, c'est de réaliser le sens propre des sens figurés. » Ce n'est pas le fantastique qui est en question mais le « fantasmatique », qui, comme ce poème le prouve, *n'est pas nécessairement fantastique*.

Deuxième exemple de ce processus d'*Entstellung* : le *Saint Sébastien* d'Antonello da Messina. Placé dans la position de l'archer, assassin impie, le spectateur darde son regard vers le tronc du saint, et en premier lieu vers le nombril, qui, en l'occurrence, représente le *punctum* de ce *studium*. En effet, le peintre, Antonello, a transformé le nombril de Saint Sébastien, protecteur de la peste, le *déplaçant* légèrement vers le haut et à gauche de la ligne saggitale — *Entstellung* où ce déplacement s'accompagne, comme il se doit, de *distorsion*. Car le nombril est bel et bien tordu, et cette torsion en fait un œil. Du coup, le premier regard, celui du sujet, devient second, objet du regard de cet œil ombilical. Or, sous le regard de cet œil implacable, éternellement ouverte, le sujet passe implicitement de l'objet (œil/nombril) à l'œil de Dieu, l'Autre, l'œil dit « trinitaire », immanent comme il se doit aussi. Du coup celui qui lançait son dard/son regard (et ici les flèches sont véritablement des *dards*, à la différence de presque toutes les autres représentations du saint, où il est transformé quasiment en hérissin) l'archer/le spectateur donc devient à son tour l'objet des foudres de Dieu — c'est-à-dire, en l'occurrence, de la peste. Ce pour quoi l'on était allé en premier lieu prier devant l'image de ce saint. Ce tableau est donc le support d'une structure de renversements sans début ni fin, d'une boucle qui se ferme pour se relancer *ad aeternam*. *Foudroyeur foudroyé* (le spectateur comme archer, par Dieu comme Spectateur), mais *également dans l'autre sens*, car le

spectateur — qu'il soit archer ou pestiféré potentiel (c'est la même chose) est, dès le départ celui dont l'impiété flétrit Dieu. Pour citer la conclusion de Daniel Arasse, qui a écrit un bel article sur ce tableau, mais qui n'en fait pas la même analyse, « le propre de cette structure scopique est d'être indicible, mieux, innommable. » (*Le corps et ses fictions*, Paris, Minuit, 1983, pp. 55sq.) Ainsi on rejoint l'Innommabilité philosophique de Merleau-Ponty.

Ce tableau permet enfin de dégager un dernier aspect du fantasme (sans que la liste soit pour autant complète, loin de là), à savoir sa *temporalité*. Si on énumère les temps impliqués par le *Saint Sébastien* de Dresde de la manière suivante

1. regarder le tableau
2. être regardé par le tableau

il est évident déjà que le regard du tableau est *toujours déjà là avant* le regard du spectateur. Mais cela n'est rien. Ensuite vient

3. le passage métonymique de l'œil ombilical à l'œil trinitaire, de l'objet petit a au grand Autre, c'est-à-dire être regardé/être foudroyé par Dieu, suivi

4. de la dernière étape qui s'énonce : contre le risque de peste l'on se rend dans une église regarder le tableau de Saint Sébastien. Et là, en fait, on retourne au n° 1.

De même, dans la scène primitive de *Poem, the eye/I* — ce support homophonique à la fois de l'énonciation et de la *Schaulust* — re-présente (au sens étymologique, rend présent une deuxième fois) *ses propres origines*, c'est-à-dire comme point aveugle de la conjonction sexuelle : ce qui renverse sa position externe de spectateur « dehors » en point « central » du spectacle « dedans, et non seulement dans le spectacle mais dans le(s) corps. C'est que cette *seconde* lecture du vers « And I their blind kiss formed » formule le passage du n'être au naître, tel qu'il soustend la trajectoire du désir selon Lacan : « Le désir se construit sur le chemin d'une question : n'être ». Il n'empêche que cette lecture demeure *seconde* par rapport à la première, celle-ci désignant l'*exclusion actuelle* au moment de l'énonciation, ainsi que le *futur* de cette exclusion, à savoir la jouissance du voyeur au dernier vers qui « forma leur baiser aveugle ». Ce qui ici boucle futur et passé, c'est donc la jouissance — la jouissance du voyeur se renversant en jouissance de l'autre, la bête à deux dos, comme chez Antonello ce fut le foudroyeur qui se renversait en foudroyé pour que le cercle se ferme et se crée de nouveau. Soulignons encore une fois que tous les paramètres différentiels, binaires, suivent le même mouvement que celui du temps : dedans/dehors (spatial);

inclusion/exclusion; œil/image; je/autre; centre/périphérie. En d'autres termes, la topologie de *Poem* est à l'image de la bourse de Fortunatus dans *Sylvie et Bruno*, faite de mouchoirs cousus *in the wrong way*, de telle façon que sa surface extérieure est en continuité avec sa surface interne : elle enveloppe ainsi le monde entier, et fait que ce qui est au-dedans soit dehors, et ce qui est dehors au-dedans. La *topologie* du fantasme est celle de l'anneau de Moebius, qu'il faut se représenter comme un ruban tordu et formant un cercle, sans endroit ni envers ni début ni fin (la spirale de *kullos*) déterminé uniquement par le trou en son centre (*culus* chez Pinter), l'ouverture de la bourse chez *Sylvie et Bruno*. Ainsi, quand Freud entend une patiente ressasser à longueur de journée sa conviction qu'on la photographie chaque fois qu'elle fait l'amour avec son amant, il décode le fantasme en situant la perception du dé clic à *l'intérieur* (et non à l'extérieur) du corps – battement clitoridien – alors que ce n'est pas elle qu'on regarde mais elle *qui* regarde (scène primitive). Ainsi on ne peut traiter du temps du fantasme sans du même coup traiter de l'espace.

De même enfin, dans *The Oval Portrait*, à l'inverse de ce que j'avais pensé au début, il y a en fait un *troisième* temps, qui suture la coupure formelle qui la constitue – celle entre voir et être vu, tout comme dans le tableau d'Antonello. En réalité la *fin* de la nouvelle « She was dead » nous renvoie au *début* du texte et au transi que constitue la première énigme du roman d'Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, dont il s'avère en dernière analyse que toute la nouvelle de Poe n'est qu'une ré-écriture renversée (cf. mon article, « L'inscription du regard dans le texte fantastique », à paraître). C'est pourquoi, « le temps du fantasme » dit Lacan, « c'est le futur antérieur ». Freud ne dit pas autre chose quand il écrit, dans « Création Littéraire et Rêve Éveillé », que le désir présent tend vers l'aménagement d'une situation future permettant la satisfaction ; cependant, la satisfaction ou non ne dépend ni du présent ni du futur mais des traces mnésiques appartenant au passé.

Voici, pour tenter de poser quelques passerelles entre théorie et *praxis* critique, quelques propositions. Celles-ci sont liées respectivement aux différents pôles et termes que je viens d'évoquer, en ne pas oubliant que Freud a maintenu constamment et jusqu'à sa fin que *l'universitas litterarum* était le lieu idéal pour la formation des analystes (« La Question de l'Analyse Laïque ») :

premièrement : pour ce qui est du domaine qui correspond à la refente

du sujet, à la *Ichspaltung*, le S barré, à mes yeux il ne saurait s'agir d'une coïncidence si, d'une part Aristote, dans sa description des *Urtex* de la littérature occidentale, pose comme clé de voûte de la tragédie, ce qu'il nomme *peripeteia*, alors que Freud désigne la *Verkehrung ins Gegenteil* comme le mécanisme qui opère de manière privilégiée dans les couches les plus archaïques de la psyché humaine. Voilà, me semble-t-il, une passerelle entre ontogénèse et phylogénèse qui a quelques chances d'être au moins aussi solide, aussi fiable, que la thèse du meurtre collectif du père développé dans *Totem and Taboo*. Et cela d'autant plus que le concept qui en dépend, celui qui désigne le reflet dans la conscience du sujet de ce renversement dans le contraire dont le sujet est le lieu objectif – ce qu'Aristote nomme *anagnorisis*, le renversement de la méconnaissance pathogène en reconnaissance cathartique, – est la raison d'être tant de l'expérience tragique que de la psychanalyse;

deuxièmement: dans le domaine qui correspond au losange, il y aurait beaucoup à dire sur tout ce qui touche les structures en abyme (*Hamlet, The Revenger's Tragedy...*) jusqu'aux textes qui relèvent de l'anamorphose;

troisièmement, dans le domaine qui correspond à l'objet petit a, il y a la contamination réciproque entre rhétorique et érotique;

quatrièmement, correspondant à l'ensemble de l'algorithme lacanien, tout ce qui touche à la déhiscence de l'énonciation.

Ann LECERCLE-SWEET

Paris X-Nanterre